

РОЗДІЛ 5.

СУЧАСНІ МОДЕЛІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОРІЧ

Отримано: 6 вересня 2018 р.

Прорецензовано: 10 жовтня 2018 р.

Прийнято до друку: 11 жовтня 2018 р.

e-mail: lystopad_rivne@ukr.net

DOI: 10.25264/2519-2558-2018-4(72)-172-175

Бестюк Ю. І. Сезаннізм й українська література 1920–1930-х років (В. Поліщук / В. Єрмілов, Ю. Яновський / О. Довженко). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острог : Вид-во НаУОА, 2018. Вип. 4(72), грудень. С. 172–175.

УДК 821.161.2.09:75.03(44+477)
Y80 Related Disciplines

Бестюк Ірина Анатоліївна,

кандидат філологічних наук, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет

СЕЗАННІЗМ Й УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 1920–1930-Х РОКІВ (В. ПОЛІЩУК / В. ЄРМІЛОВ, Ю. ЯНОВСЬКИЙ / О. ДОВЖЕНКО)

У фокусі інтермедіального аналізу – феномен літературного сезаннізму, який виник завдяки творчому спілкуванню письменників із художниками, об'єднаних спільними угрупованнями, комунами чи салонами: чільна роль відведена П.Сезанну в культурологічній студії В.Поліщука «Василь Єрмілов» (1931); живописні смисли цього французького постімпресіоніста трансформовані в новелі Ю.Яновського «В листопаді» (1925), присвячені художнику О.Довженку, який був захоплений Сезанном; також авторка статті не оминає увагою змодельовану мистецьку аналогію в поезії «Верлен і Сезанн» (1925) В.Маяковського.

Ключові слова: сезаннізм, інтермедіальність, екфразис, трансгресія.

Iryna Bestiuk,

Candidate of Sciences (Philology), Docent, Rivne State Humanitarian University

SEZANNISM AND UKRAINIAN LITERATURE 1920–1930 YEARS (V. POLISCHUK / V. YERMILOV, Y. YANOVSKY / O. DOVZHENKO)

In the focus of the interdisciplinary analysis, the phenomenon of literary sezannism, which arose from the creative communication between writers and artists, united by common groups, communes or salons: the role played by P.Sezann in the V.Polischuk cultural studies studio «Vasyl Yermilov» (1931); the picturesque meanings of this French post-Impressionist transformed in the story of Y. Yanovsky «In November» (1925), dedicated to the artist O. Dovzhenko, who was captured by Cezanne; also the author of the article does not overlook the simulated artistic analogy in poetry «Verlene and Cezanne» (1925) by V. Mayakovsky.

Key words: sezannism, intermediality, ekfrazys, transgression.

Постановка проблеми. Розрив із класичною традицією і перехід до нового авангардистського мистецтва пов'язаний із творчістю художників-постімпресіоністів другої половини XIX ст.: Вінсент Ван Гог, Поль Гоген і Поль Сезанн стимулювали європейські естетичні пошуки і вплинули на оновлення українського культурного дискурсу 1920–1930-х, охопивши ареали як візуального (живопис, театр, кіно), так і вербального текстотворення. Так, зі зйомкою відкритого 1907 року Поля Сезанна (1839–1906) розпочались не тільки «Українські мистці Парижа»: Михайло Бойчук [15, с. 37, 42, 43], Олександр Архипенко [15, с. 67], Олександр Грищенко [15, с. 100]. У різний час «сезанністами» позиціонували Віктора Пальмова, Андрія Тарана, Давида Бурлюка, Анатолія Петрицького та інших українців. Феномен, нині відомий як «сезаннізм» [9], [14], [16], слугував прототекстом абстракціонізму Казимира Малевича, який пов'язував із сезаннівською манерою поворотний етап в історії живопису: своє дослідження «Від Сезанна до супрематизму» (1920) він розпочав так: «Сезанн – опуклий і свідомий індивідуум, який збавив причину геометризції і неусвідомлено вказав нам на конус, куб і кулю, як на характерні різновиди, на принципах яких потрібно було будувати природу, тобто зводити предмет до геометричних простих виразів» [14, с. 3]. «Сезанн, – стверджував автор «Чорного квадрата» (1915), – тільки йшов до абстрагування природних тіл», не відриваючи об'єм і вагу предмета від його живописного змісту [14, с. 11].

Перевагу Сезанну як «прабатьку пізніше виниклого кубізму, футуризму» [6, с. 143] віддавав і реформатор українського театру, режисер Лесь Курбас, про що він писав у статті «Питання ідеї і форми» (1925), а двома роками пізніше, розповідаючи про «шляхи» «Березоля», зізнався: «Італійські футуристи мали для «Молодого театру» менше значення, аніж, наприклад, французькі імпресіоністи, з яких на мене особисто впливав найбільше Сезан з його тенденцією до йомкості, до виходу із двовірності» [13, с. 911].

Мета і завдання дослідження. Наведені ці та інші мистецтвознавчі артефакти важливі в інтермедіальному аналізі *літературного сезаннізму*, який сформувався завдяки творчому спілкуванню письменників із художниками, об'єднаних спільними угрупованнями, комунами чи салонами. У фокусі уваги – тандеми Валер'яна Поліщука і Василя Єрмілова («Авангард» (1926)), майбутніх «ваплітян» Юрія Яновського й Олександра Довженка під час їхнього харківського співмешкання, а також російського футуриста Владіміра Маяковського, пов'язаного з українським колом сестер Синякових.

Виклад основного матеріалу. У студії «Василь Єрмілов» (1931) поет Валер'ян Поліщук розглядав досвід українського художника у своєрідному спадкоємному зв'язку, – від постімпресіонізму Сезанна до кубізму Пікассо, – і вказував на цих майстрів як на попередників і навчителів, які вплинули на кристалізацію творчого методу харківського конструктивіста. Як і Пікассо, який зосередився на тій геометрії, конструктивній фактурі, що її завбачив в імпресіоністичній натурі Сезанн, Єрмілов 1920-х теж дошукувався «простих елементів форми (кола, квадрата, трикутника, куба й ін.) з фарбованою конструкцією» [11, с. 538], проте, як зазначає поет, ніколи не був прихильником «чистого геометризму», але, як великий художник, умів уловити «конструктивно-планову суть» [11, с. 539]. «Аналітично-творче просякнення в речі, – визнає Поліщук, – досягає іноді в Єрмілова уже тих верховин, якими повністю володіли великі Майстри й вожді образотворчого мистецтва, як да Вінчі, Сезанн, Пікассо, Гросс» [11, с. 539].

Окрім сезаннівської латентної геометризації, що інтригувала як відомого іспанця Пікассо, так і українця Єрмілова, Поліщук згадує і про експерименти з відтінками однієї барви, що відсилає нас до «Купальниць» (1894–1905) Сезанна, в якій задіяна вся палітра синього: від кобальтового до лазурового: «Єрмілов, – свідчить В. Поліщук, – знайшов для одного зеленого кольору 360 відтінків, що ними вкрив відповідну кількість карток. Те саме робив він і з іншими основними кольорами. Далі, комбінуючи цю абетку, легко знаходити найяскравіші чи найдоцільніші для даного сполучення» [11, с. 538].

Вдало дебютувавши в новому амплу мистецтвознавця, поет Поліщук став «першим біографом» В. Єрмілова, творчу еволюцію якого розглянув у широкому європейському контексті: він розповів, як, поставивши за мету збagnути метод зображення тіла, цей художник робив зарисовки, починаючи із Мікеланджело, да Вінчі, Дюрера, Рембранта і сягаючи свого сучасника Пабло Пікассо, твори якого копіював [11, с. 534]. Втім, «особливо багато», – підкреслює дослідник стосовно становлення майстра, – дала виставка «Бубнового валета», організована московськими «сезанністами» П. Кончаловським й І. Машковим, у якого Єрмілов навчався 1913 року, а також колекції С. І. Щукіна й А. І. Морозова, де експонувались роботи як П. Пікассо, так і Ван Гога, Гогена, Сезанна.

Учнівське захоплення Сезанном припадає на переломні 1910-ті¹, які В. Поліщук називав «бунтарською добою, що хоронила символізм і розпочалась футуризмом і кубізмом» [11, с. 533], на яких власне і зосередився український художник². «Застрільник футуризму» [11, с. 533] в малярстві, В. Єрмілов поставлений поряд із футуристом В. Маяковським у літературі. Поліщук неодноразово нагадує про їхні зустрічі, які, як відомо, відбулись завдяки салону сестер Синякових, високо оціненого нашими сучасниками: «Уся культура, яку тоді могли дати родові культурні гнізда, і, зокрема, яку давала ця садиба, попри її побутовий аскетизм, що на нього час від часу скаржилися її господарі, – уся вона відгукнулася у творчості тогочасних митців»; «Список закоханих бранців цієї садиби чималий – це цвіт тогочасної літератури й мистецтва: Велимир Хлебников, Борис Пастернак, Володимир Маяковский, Микола Асєєв, Григорій Петников, Божидар, Василь Пічета, Давид Бурлюк, Василь Єрмілов і багато інших» [10, с. 106–108].

Цілком ймовірно, що саме під впливом цього українського середовища «Сезаннівський текст» оживе у «паризькій» поезії В. Маяковського «Верлен и Сезан» (1925), де озвучене кредо харківських художників «наш бог – Ван-Гог».

Ліричний герой Маяковського, поет, втікає від екзистенційної тисняви готельного номера «Istria» («Мне жмет» [8, с. 255]) у кав'ярню «Ротонди» («центр мистецького життя» 1920-х, створений А. Буше [15, с. 29]), де переживає візійну зустріч із Верленом, образ якого сугерований розтиражованими репродукціями («Лет сорок / вы тянете/ свой абсент / из тысячи репродукций» [8, с. 256]). Росіянин зав'яже з французьким колегою («cher camarad Verlaine») розмову: розповідає йому, що той вийшов із моди, зізнається, що мало що читав його, бо російські переклади – «дрянь» [8, с. 256], і зрештою пропонує погугорити «о нашенском ремеслишке» [8, с. 257]. У відкритому порталі міжпоколіннього контакту загострюється спільна для поетів двох різних генерацій – модерної (імпресіонізм) й авангардної (футуризм) – проблема профанації мистецтва («стихи – / труха» [8, с. 257]). Герой Маяковського звинувачує у цьому поетів-кар'єристів і відповідно шукає розуміння у старшого колеги, який теж, свого часу, ігнорував буржуазний успіх, цінуючи творчу незалежність, і відповідно зараховував себе до «проклятих поетів». Втім, мовчазний слухач, декадансний Верлен лишень розчулено заздрить поетичному бунтарству молодого автора й усвідомлює власний анахронізм («И вижу, / зависть / зажглась и горит / в глазах / моего натюрморта. / И каплет / с Верлена / в стакан слеза» [8, с. 259]). По-іншому презентований Сезанн, який береться писати портрет Верлена, по-імпресіоністськи ловить мить його зворушення («Тут / к нам / подходит / Поль Сезанн: / «Я / так / напишу вас, Верлен»» [8, с. 260]). Спостерігаючи за творчим тандемом імпресіоністів, російський авангардист з прикрістю визнає, що його портрет не напишуть, бо й художники, його сучасники, «не трут / понапрасну / кисти» [8, с. 261]. Відсторонюючись від анахронізму Верлена (як, до речі, і Рільке в «Листах про Сезанна»), асоційованого з мертвою природою натюрморта (з фр. *Nature morte*), герой Маяковського захоплено фіксує, що Сезанова «краска» досі «свежа»:

¹ Сезанн був культовою постаттю у харківському художньому середовищі початку 1910-х років. Сучасна дослідниця Т. Павлова пише про т.зв. братство сезанністів, до якого художника-початківця В. Єрмілова залучив Д. Д. Пешанський, «послідовник Сезанна»; завдяки іншому своєму наставнику Е. Штейнбергу, молодий художник познайомився з мюнхенським виданням книги Ю. Мейер-Грефе про Сезанна, а також – із листами Ван Гога німецькою мовою, що їх читав своїм студіям той же Штейнберг, захоплено повторюючи «Ван Гог – мій Бог» [9; 22]. Наслідком чого стала картина Єрмілова, яка називається, як і вангогівська 1888 року, – «Нічне кафе» (1918) [9, с. 29].

² «Вправління в кубізм», зазначає Т. Павлова, Єрмілов розпочав із копіювання двох картин Пікассо: «Дами з віялом» (1908) з московських колекцій І. А. Морозова, що занотовано у його щоденнику 1921 року, та «Дівчини з мандоліною» (1910) із зібрання С. І. Щукіна, причому обидва ці твори трансформували у власній версії «Дами з віялом» (1919) [9, с. 8].

*Monsieur,
простите вы меня,
у нас
старикам,
как под хвост вожжса,
бывало
от вашего имени.
Бывало –
сезон,
наш бог – Ваг-Гог,
другой сезон –
Сезанн.
Теперь
ушли от искусства
вбок –
не краску любят,
а сан [8, с. 260].*

Пейзажна репродукція Поля Сезанна прикрашала харківське помешкання художника О.Довженка [1, с. 59], який, повернувшись із Берліна, де студіював образотворче мистецтво, як згадував М. Бажан, не відривався від мольберта: «Там оголена натурниця тричі на тиждень зранку позувала гурткові художників, вганяючи Стюпу й мене, коли ми йшли вмиватися, у превелике зніяковіння» [2, с. 409]. Відвізши дружину Варвару лікуватися до Криму, вони четверо (О. Довженко, Ю. Яновський, М. Бажан і С. Мельник) замешкали «одною комунією» (ймовірно, надихались зініційованим Ван Гогом мистецьким співжиттям в Арлі, на яке відреагував, як відомо, поміж паризькими художниками лишень Гоген): «Спільно снідали, спільно вечеряли, спільно ходили до Будинку літераторів чи до театрів, лише на працю ходили нарізно. Правда, Сашко нікуди й не ходив – чи то сидав перед мольбертом, чи нахилився над письмовим столом, пишучи сценарії, а ввечері охоче втягувався в балачки, які обізвав словами Беранже: «На лужку дитячий крик»» [2, с. 410].

Із цим періодом пов'язана присвячена художнику О. Довженку («Сашкові») новела Ю. Яновського «В листопаді» (1925), в художній фактурі якої трансформовані живописні формули французьких постімпресіоністів, головним чином, упізнавані імплікації сезаннізму, зокрема заперечення традиційної перспективи і пошуків інших способів відтворення глибини на пласкій поверхні. «– Площина – є щось символічне. Оволодіти нею – то найважливіше завдання такого пачкуна, як я» [17, с. 131] – іронізує український герой і, як французький майстер, розпочинає з лілової точки: кладе «лілову смугу на щоді свого твору» [17, с. 131]. У «Листах про Сезанна» Р.М.Рільке вказував на підкреслений інтерес до фіолетової гами: ніхто досі, писав він, «так ретельно і в таких тонкощах» не розробляв фіолетовий: «від легкого, холодного лілового до важких фіолетових фарб фінського граніту» [12].

В основі творення картини – трансгресивний акт: художник-авангардист перебуває у конфлікті з традицією, «вибуховий» розрив із якою асоціюється зі зруйнуванням храму, на місці якого він візуалізує власний витвір («І він малює на місці храму свій витвір /.../» [17, с. 133]): «Це буде дівчина зі снопом, тіло, повне крові і м'язів, здорові груди, що ось-ось мають коліснути від дівочього руху. Сніп жовтий, важкий – символ життя і врожаю на тлі зелені і сині. Дівчина – трохи легкомудра по своїй поганській глибині» [17, с. 133]. В екфразисі творчого задуму, піднесеного до архетипного узагальнення, – оголена дівчина із снопом на зелено-синьому тлі, – задіяні улюблені кольори Сезанна (охра, синій і зелений) [14]. Натомість у його семантичному текстотворенні кодований гогенівський метод, – суміщення у жіночих образах поганської і християнської символіки [4, с. 354]³.

Вітагістична динаміка майбутньої картини зредукowana до геометричних абстракцій, – фігура дівчини, контури снопа і годинникова клепсида асоціативно ототожнені: взаємонакладаючись як кінонапливи, символізують циклічні закономірності світової креативної енергії («Сніп пшеничний, важкий і пахучий, пливе в повітрі. Він хвилюється, як марево, і це вже не сніп, а дівчина» [17, с. 133]; «Вона була годинником /.../» [17, с. 136], «/.../ і це я залишив дівчину годинником у чужім вікні» [17, с. 137]).

Трансгресивний стан художника обумовлений не тільки доланням традиції, а й виходом у трансцендент. У галасливому місті митець знаходить усамітнення у сквері, – альтернативному просторі для творчої медитації, для вивільнення його «надзвичайної думки». Він ходить у сквер, щоб зустріти синьооку дівчину, за якою підглядає як за натурницею, яка у візійному вимірі постає музою. Розгортання часопросторового континууму від предметного до абстрактного взаємообумовлене зі станами зміненої свідомості: «Він уявляє собі живого доктора-гіпнотизера» [17, с. 131], якому під силу вимкнути реальність і занурити реципієнта «в нетрі уяви» [17, с. 133] чи, як і сказано в тексті, – в «абстракцію» [17, с. 131], де візуалізовані фактури (дівчини, снопа, клепсида) вражають подібністю.

Нові мистецькі форми відкриваються в граничних проміжках. Дух художника, зазначено у першій частині, «буйно розквітає» ввечері [17, с. 131]. Сприятливий час для колекціонування «золотоносних» спостережень – «перелом дня на вечір» [17, с. 133], як і для творчого переосмислення і реалізації, – «довгі вечори і творчі ранки» [17, с. 133]. Його дівчина народжується не тільки «з фарб і тіла» [17, с. 132], а й – з містерії ночі, візуалізація якої відсилає до знаменитої картини Вінсента Ван Гога «Зоряна ніч» (1889): «Зачиняйте двері, громадянко Ніч. // На синьому просторі пливе вона, зайшовши, і світить

³ Огололену жіночу натуру, що вражала глядачів й у фільмі «Земля» (1930) О. Довженка, Т. Павлова трактує як цитату з диптиха Б.Косарева «Жнива»: «А жіноча фігура з відомою акварелі Косарева «Жнива» (1919), наче перегукується зі сценою розпачу Наталки. Більше того, порівняння з косаревським диптихом виявляє додаткові конотації. Наталка, що побивається у відчаї, виглядає наче осиротілою половинкою умовного диптиху парного образу, створеного Косаревим: чоловіка і жінки, кожного при своїй справі, але водночас у якомусь одвічному прагненні одне до одного. Цю улюблену композицію, насичену архетипною сув'яззю, Косарев повторював неодноразово у різних творах. // А можливо, річ тут узагалі – про паралелі часу, єдність мови, котрою користувалися митці?» [10; с. 178].

вогні. Загоряються, по-перше, сім зорь на півночі, закликаючи у невідоме кіно «Золотого воза»» [17, с. 132]. До вангогівської улюбленої палітри (контрастування жовтого і синього) спрямовують і лейтмотивні барви-домінанти золотої листопадової ночі, які водночас сприймаються і як натяк на петлюрівське минуле О.Довженка.

Творчу уяву Ю.Яновського, як і інших українських письменників 1920–1930-х років, стимулює «текст Гогена», з його ескапізмом і екзотизмом (втеча з Парижа на Таїті й Маркізькі острови) та колористичними експериментами (червоні хмари, сині чи рожеві дерева). Патетичність «листопадової» ситуації у новелі Ю.Яновського зрівноважена іронічною гогенівською алюзією: «Я такий багатий, як папуга, що має сотні фарб і сотні років перед собою, гойдаючись над затишною бухтою тропічного моря» [17, с. 131], – зізнається його художник, натхненний настрої якого підтримує приятель-«писака»: «червона радість освітлить вашу мазанину ширістю, усміхнеться синіми очима» [17, с. 132].

До палітри П.Гогена апелює і В.Поліщук, підкреслюючи вплив східних країн на колористичне відчуття Єрмілова, оповідає про його перебування у Персії, «де гогенівський рожевий пісок, лапаті пальми і дзвенясте повітря» [11, с. 529]. Іншим показовим ілюстративним матеріалом вважаємо соцзамовну повість «Долина Май» (1933–1935) О.Кундзіча, який ціною мистецьких алюзій і ремінісценцій компенсував ідеологічний тиск під час написання цього твору: грозову хмару асоціював із гогенівськими фарбами і з грюкотом героїчних поем Ф.Ліста («Несла в собі глибокі гогенівські фарби, повний лістівський грюкіт героїчних поем») [5, с. 282].

Висновки. У літературному просторі 1920–1930-х П.Сезанн – не менш інтригуюча постать, ніж Ван Гог чи Гоген [Див.: 3], радість зустрічі з яким поєднує фахову студію В.Поліщука, новелу Ю.Яновського з футуристичними творами Михайля Семенка «Замір» (1914) і «Настрій» (1916), з його візіопоезією «Система» (1922) та романом Юліана Шпола «Золоті лисенята» (1929).

Література:

1. Бажан М. В пошуках пути. *Довженко в воспоминаниях современников*. Москва: Искусство, 1981. С. 57–66.
2. Бажан М. Майстер залізної троянди. *Політ крізь бурю: Вибрані твори*. Київ: Криниця, 2002. С. 397–448.
3. Бестюк І. «Куш» Вінсента Ван Гога: функції екфразису в романі «Майстер корабля» Юрія Яновського. *Мандрівець*. 2013. № 6. С. 46–51.
4. Иванов В. Три выставки и три судьбы: Дега, Гоген, Филонов. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 4: *Знаковые системы культуры, искусства и науки*. Москва: Языки славянских культур, 2007. С. 352–356.
5. Кундзіч О. Твори: В 2-х т. Т.І. De Facto: Роман; Долина Май: Повість; Родичі: Повість. Київ: Дніпро, 1985. 480 с.
6. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. Київ: Дніпро, 1988. 518 с.
7. Малевич К. От Сезанна до супрематизма: Критический очерк. Москва, 1920. 16 с.
8. Маяковский В. Сочинения в двух томах, т. I. Москва: Правда, 1987. 768 с.
9. Павлова Т. Василь Єрмілов жде весну. Київ: Родовід, 2012. 108 с.
10. Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото : монографія. Київ: Родовід, 2009. 288 с.
11. Поліщук В. Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2014. 680 с.
12. Рильке Р. М. Письма о Сезанне URL: <http://www.librapress.ru/2013/07/Rajner-Marija-Rilke-Pisma-o-Sezanne.html>
13. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933: Поезія – проза – драма – есей. Київ: Смолоскип, 2004. 992 с.
14. Сезаннизм. URL: http://www.izostili.ru/index.php?section_ID=54
15. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900–1939. Київ: Родовід, 2009. 408 с.
16. Турчинская Е. Сезаннизм и отечественная живопись XX века. *Научные труды: Проблемы развития отечественного искусства*. Выпуск 24 (январь – март). Санкт-Петербург: Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, 2013. С. 131–137.
17. Яновський Ю. Твори: В 5-ти т. Т. I. Київ: Дніпро, 1982. 533 с.